图像史学与《唐墓壁画演剧图》研究的若干问题

孟祥笑

摘　要　《戏剧图像的价值及判定方法》一文对《唐墓壁画演剧图与〈踏摇娘〉的戏剧表演艺术》一文提出异议，认为壁画内容当为“胡旋舞”而非戏剧表演。从史学方法的角度来说，判断图像内容，当从两个方面出发，一是图像本身，核心是图像各意义要素及其结构关系。二是利用传世文献和相类图像对其内容进行分析。综合相关史料，可知“胡旋舞”之说与《唐墓壁画演剧图》完全不合。对图中各人物及其相互关系的研究，则进一步证明其所呈现确为中国早期较为成熟的演剧形态。

本文为国家社会科学基金重大项目“中国戏曲文物文献搜集、整理与研究”（批准号：17ZDA244）、信阳师范学院“南湖学者奖励计划”青年项目成果

图像是一种直观、可靠的文献资料，具有重要的学术价值。有关戏剧的图像资料，尤其是出土文物中的图像，一个时期以来，成为中国戏剧史研究的突破点和学术增长点[①]。姚小鸥师与笔者撰写的《唐墓壁画演剧图与〈踏摇娘〉的戏剧表演艺术》（载《文艺研究》2016年第1期）即属此类研究。该文对《文物》杂志2014年第12期公布的唐代韩休夫妇合葬墓乐舞图进行考证，认为它呈现的是唐代著名歌舞剧《踏摇娘》的演出场景[②]。范春义《戏剧图像的价值及判定方法》（载《文艺研究》2017年第1期）一文（以下简称“《戏剧图像》”）对此提出质疑。相关讨论不仅涉及《唐墓壁画演剧图》（以下简称“《唐墓壁画》”）文献性质的判定，还关涉到整个戏剧图像与中国戏剧史研究的若干理论问题。故撰此文，作为回答，并就教于方家。

一、《唐墓壁画演剧图》为“胡旋舞”说驳议

《戏剧图像》沿用发掘者的解释，认为《唐墓壁画》的内容为“胡旋舞”，否认它呈现的是唐代戏剧《踏摇娘》的演出场景。在《唐墓壁画演剧图与〈踏摇娘〉的戏剧表演艺术》一文中，我们已经引用《通典》的记载指出过，《唐墓壁画》呈现的内容与《通典》关于胡旋舞的记载并不相称。《通典》载：“《康国乐》，二人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦衿。舞二人，绯袄，锦袖，绿绫浑裆袴，

赤皮靴，白袴帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。乐用笛二，正鼓一，和鼓一，铜钹二。”[③]其所记述之服装、乐器与舞容正相契合，历代均无异议。《戏剧图像》否认《通典》记载的权威性，提出“这些服装与乐器应该是宫廷演出的情况，民间演出会有所变异”[④]。这一说法，并无任何例证支持，难以令人信服。杜佑在《通典》卷一中说：“所纂《通典》，实采群言，征诸人事，将施有政。”[⑤]由此可知，杜佑撰写《通典》的时候，参考了诸多文献，并做过不少实际调查，其对当时盛行的乐舞有全面认识。况且，《唐墓壁画》的墓主韩休为唐玄宗时期的尚书右丞，其墓葬壁画表现的并非寻常民间演出。范氏所谓“民间演出会有所变异”云云，无所落实。

《戏剧图像》在否定《通典》对胡旋舞服饰的记载时说：“在现在已经发现的文物图像当中，胡旋舞者服饰差异较大，既有姚、孟所言之紧身服装，也有露臂露腹装，还有裙装，莫高窟初唐第220窟胡旋舞图就是明证。”[⑥]按，范氏所举敦煌壁画中的舞蹈是否为胡旋舞，本有争议。王克芬、董锡玖、刘恩伯、彭松、高金荣、石田干之助等众多中外舞蹈研究专家都曾对其进行研究，到目前为止，尚无一致结论。可以肯定的是，敦煌壁画中众多疑似胡旋舞图的图像资料中，均未出现过“胡旋舞”一词[⑦]。《戏剧图像》以未经过证实的材料否定《通典》的记载，显然不能令人信服。

《通典》记载胡旋舞的乐器多为打击乐，而《唐墓壁画》显示的伴奏乐队中多弹拨乐和吹奏乐。这本是否定《唐墓壁画》非胡旋舞的有力证据。范氏不顾及此，却说从胡腾舞的表演当中，能够“看出《通典》记载的乐器不能作为衡量实际演出的标准”。他认为唐代苏思勖墓乐舞图呈现的是胡腾舞，而其“乐器有竖笛、七弦琴、筝、竖箜篌、琵琶、笙等”，从而得出“《唐墓壁画》胡旋舞用到前述乐器并不奇怪”的结论[⑧]。事实上，胡旋舞和胡腾舞是两种不同的舞蹈。舞容是定义舞蹈种类的基本依据，胡腾舞的主要舞容是“腾”，强调舞姿中的腾跃动作，而胡旋舞的主要舞容特征则是“旋”，强调的是舞者以自身为中心的旋转。从《通典·四方乐》所载“西戎五国乐”（胡旋舞属其中之一）来看，西域所传各种乐舞的伴奏乐器均有相异之处[⑨]。《戏剧图像》以胡腾舞来比况胡旋舞，显然不符合学术论证的逻辑。

关于《唐墓壁画》中的乐器归属，《戏剧图像》说：“除琴外，《唐墓壁画》乐器均是典型的西域乐器，而《踏摇娘》是典型的中原歌舞，当以中原乐器为主，二者差距甚远。”[⑩]事实上，《唐墓壁画》中的笙、拍板、箜篌、排箫、钹等均属于中原乐器。仅此，即可知范氏所言不可据信。

舞筵问题是《戏剧图像》否定《唐墓壁画》为戏剧演出场景的要点，该文用相当长的篇幅来讨论这一问题。范氏说，胡旋舞表演中，“舞者脚下都有舞筵，均呈圆形且面积不大。而在戏剧类表演中，一般会铺有地毯，或称为氍毹，或径称红毯，是艺人表演时的通用道具。如果使用氍毹铺地时，胡旋舞与戏曲演出的本质区别在于其表演空间的分离，而戏曲演出空间则为一体”[⑪]。

舞筵是乐舞与戏剧演出的常用设施，限于文章篇幅，我们在《唐墓壁画演剧图与〈踏摇娘〉的戏剧表演艺术》中没有对此进行专门讨论。《戏剧图像》提出的这一问题，对于深入论证《唐墓壁画》具有重要意义，故下面对此进行较为详细的阐述。

首先，舞筵并非胡旋舞表演的必备“道具”。已有学者根据文献和相关出土文物指出，舞筵与胡旋舞的关系并不明确[⑫]。其次，文献表明，包括《踏摇娘》在内的唐代戏剧和乐舞演出中，均有舞筵的使用。舞筵并非胡旋舞与戏剧演出之间分野的依据。岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》是一篇描写胡旋舞的诗歌，其曰：“美人舞如莲花旋，世人有眼应未见。高堂满地红氍毹，试舞一曲天下无。此曲胡人传入汉，诸客见之惊且叹。慢脸娇娥纤复秾，轻罗金缕花葱茏。回裾转袖若飞雪，左鋋右鋋生旋风。”[⑬]篇中“高堂满地红氍毹”句，足以说明胡旋舞的演出是氍毹铺满地的，而非使用范氏所谓“均呈圆形且面积不大”的舞筵。从诗篇中舞容的描述来看，胡旋舞

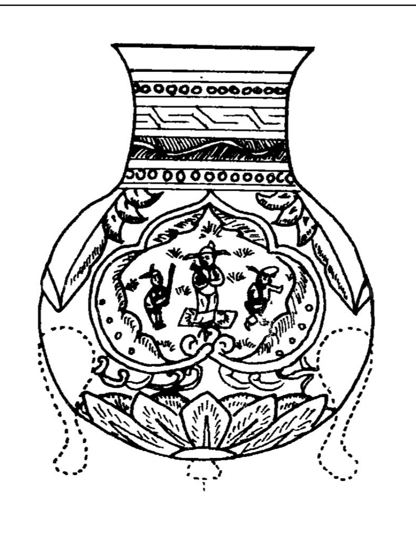


图1　唐鎏金小银瓶杂剧图

表演亦非如范氏所言"画地为牢"。顺便指出，范氏文章中屡屡提及的苏思勖墓乐舞图，中间黄绿相间的舞筵（《西安东郊唐苏思勖墓清理简报》称为"黄毯"）铺满舞蹈场地，与两边乐床紧紧相连⑭，不存在范氏所言"表演空间分离"的问题。

文献记载显示，舞筵是《踏摇娘》戏剧表演中的重要用具。唐代常非月《咏谈容娘》："举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人压看场圆。歌要齐声和，情教细语传。不知心大小，容得许多怜。"⑮这里的锦筵，就是舞筵之意⑯。从上述诗篇及其他唐代文献记载来看，《踏摇娘》的表演场地相当大，而"翻身舞锦筵"一句说明，该剧的舞蹈似乎局限于舞筵空间内，这暗示舞筵并未铺满整个表演场地，与《唐墓壁画》呈现的舞蹈表演场景颇相契合。

有关唐代戏剧表演中舞筵的形制、规格及其具体使用，在出土的图像资料中可略窥一斑。江苏镇江丁卯桥唐代银器窖藏中出土的鎏金婴戏图小银瓶（图1），其腹部刻有一幅杂剧表演场面图。这一图像资料形象地说明了唐代戏剧表演中舞筵的使用。该"图像为三童子着戏装、持道具表演杂剧。由衣着和执物来看，三人扮演三个不同的角色。中间一块方毡，上立一童，头戴幞头，身着官袍，双手执笏；右侧一人，着窄袖衣、裤靴，右袖后甩，右肩挎一袋，袋中之物似有柄，以右手按住，正匆匆顾首下场离去；左侧一人似为皂吏打扮，衣窄袖，右袍角上掖，下着裤靴，双手执杖，弯腰并足面向官者而立，似正待上场"⑰。该图像呈现的显然是一个戏剧演出场面，至于具体种类和称名，有学者认为可能是参军戏。从道具、装扮和表演形式来看，它与宋金杂剧作场的场面极为相像。此图展现了唐代戏剧表演中使用舞筵（上引文中称为"方毡"）的情况。图中的舞筵仅限于主要角色表演，戏剧场面的其他部分并无舞筵存在。这一材料有力地反驳了《戏剧图像》一文的相关论述。范氏依《金瓶梅词话》插图，以明代海盐腔演出时"平铺一地毯，或大或小，艺人均于同一空间进行表演"⑱为例，来说明唐代戏剧演出中的舞筵使用规则，从历史年代学的角度来说，很不恰当。

戏剧表演中使用舞筵，源于歌舞与戏曲的天然联系。传统中国戏剧被称为戏曲，舞蹈是它重要的或者说主要的表现形式之一。王国维《戏曲考原》说："戏曲者，谓以歌舞演故事也。"⑲从早期戏剧的形成过程来看，它与舞蹈的联系更为紧密。"舞"本是古人对戏剧的雅称。姚华《说戏剧》："《列子·仲尼》：'为若舞，彼来者奚若？'《注》'世或谓相嘲弄为舞'。按《汉书·汲黯传》'舞文'，《注》亦云'犹弄也'。舞、弄牵连，古语意同；舞弄、戏弄，意又相比；舞之变也为戏，犹虐之变也为舞。故又疑'戏'必'舞'之乡曲猥语，兴之于周。"又："'舞'与'戏'，皆可谓嬉。舞者雅言，戏者猥言，嬉者方言。"⑳任半塘说："凡一贯曰'舞'者，皆真真实实是演，并非普通舞蹈。"㉑《公莫舞》是杨公骥破译的汉代歌舞剧，表现了母子离别的故事。晋代伏滔虽然误认为它是项庄剑舞、项伯以袖隔之的鸿门宴故事，但它说明了古人对《公莫舞》戏剧性质的认可。这一现象在世界艺术史上并非孤例。印度的《舞论》（*Natyasastra*）是公元纪年前后产生的印度现存最早的、系统的戏剧理论著作。"在梵语中，Natya一词原始意义指舞蹈，衍生义为戏剧，兼有舞蹈和戏剧的两重含义"㉒。这表明，在戏剧发生和发展的早期，以"舞"来指称戏剧是普遍现象。

"舞"与"戏"的这种密切关系，导致二者表演技艺方面的交叉，舞筵问题是其中之一。在《唐墓壁画演剧图与〈踏摇娘〉的戏剧表演艺术》一文中，我们已经指出，《踏摇娘》的得名与其表演中的重要舞蹈动作"踏""摇"有关。作为唐代著名的歌舞剧，《踏摇娘》表演中使用舞筵十

分正常。因此，舞筵的使用及其形制不能作为否定《唐墓壁画》所呈现为戏剧的依据。

二、《唐墓壁画演剧图》为《踏摇娘》剧的进一步申说

戏剧与歌舞是相互关联而又有所不同的艺术形式。亚里士多德《诗学》第一章对此已经进行过论述[23]。我们曾勾稽文献，根据画面，竭力探究《唐墓壁画》中呈现的戏剧要素。不过，《唐墓壁画》毕竟只是当时戏剧表演的瞬时场景，与现在的剧照一样，很难将整个戏剧表演中的各个情节及要素一一呈现。因此，对《唐墓壁画》戏剧性质的分析还要从其他方面入手。

从整体来看，《唐墓壁画》可以分为三个部分：乐队、主要表演者及其他与演出相关的人员。《戏剧图像》虽对画面中的舞者进行了若干讨论，但对其他场上人员着墨不多。然而，这些人物提供的信息却是判断《唐墓壁画》性质的关键。《唐墓壁画》左侧古代乐官装扮、手持竹竿的男子，其身体侧后的孩童以及男乐队右前方未持任何乐器、单腿跪地、作招手状的胡人，都是需要深入探讨的对象。他们之间的配置关系，与画面正中舞者表演的呼应，显示《唐墓壁画》是有复杂故事情节的戏剧表演。忽略这些，简单地将整个画面归结于单纯两人表演的舞蹈，显然是不正确的。

《唐墓壁画》左侧右手持竹竿的男子，左手前伸做行进状，正介入戏剧演出。这一角色，在戏剧史上称为"竹竿子"。《戏剧图像》将苏思勖墓壁画与之相比较，认为《唐墓壁画》所呈现的"很难说是持竹竿子的指挥者"[24]。事实上，苏思勖墓壁画中左右两侧打招呼的男子手中并无手持物，与"竹竿子"毫无关系，且其在图中的位置与《唐墓壁画》不同，故这一比附显然不当。

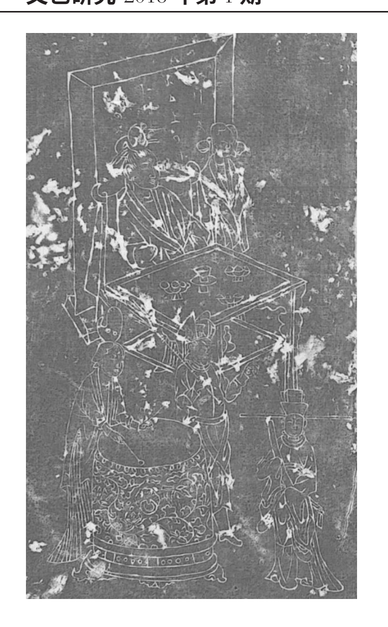
有关"竹竿子"与戏剧演出关系的出土资料，长期以来受到戏曲学界的关注。河南省荥阳市东槐西村北宋石棺杂剧线刻图（图2）即为学界所熟知的典型例证。这一杂剧线刻图描绘了墓主夫妇观看四位杂剧艺人作场的画面。画面左侧站立一人，戴东坡巾，着圆领窄袖长袍，腰束带，右手执竹竿，左手前指，正在指挥戏剧表演[25]。《唐墓壁画》中的"竹竿子"亦位于画面左侧，头戴黑色幞头，穿黄色圆领袍服，腰束革带，其在场面中的位置、装扮与姿态皆与荥阳线刻图上的"竹竿子"极为相似。从中国戏剧发展史的角度，可以窥见二者之间的关联。



图2　河南荥阳东槐西村北宋石棺杂剧线刻图

最近发表的北宋宣和二年杂剧作场图（图3）中的指挥者与《唐墓壁画》中的"竹竿子"也非常相似。该图指挥者位于画面左侧，头戴高装巾帽，身着圆领窄袖束腰长袍，足蹬高腰靴，左手指向作场方向，右手握持顶端开叉形制的竹竿，竹竿前部置于右肩上[26]。显然，在画面所处位置、动作及其手持竹竿的方式等方面，该图中的指挥者与《唐墓壁画》并无二致。两者稍相异者仅在竹竿之形制。

《戏剧图像》未认识到《唐墓壁画》左侧的人物为"竹竿子"，除该文作者掌握的资料不够全


图3　北宋宣和二年杂剧作场图

面以外，似亦缘于其秉承的戏剧史观。通行戏剧史认为，宋金时期才出现“竹竿子”。实际上，唐淮安靖王李寿墓《侍女图》中的乐舞侍女队列中就有手持竹竿者[27]，这说明《唐墓壁画》中出现“竹竿子”不是偶然的。学者已经发现，“竹竿子”的来源不仅仅可以推到唐代。研究发现，在山西朔州水泉梁北齐墓葬的壁画里，乐队中就有手持竹竿者[28]。总之，《唐墓壁画》中的“竹竿子”，是中国戏剧史尤其是唐代戏剧史研究的重要资料，应当受到特别的重视。

《唐墓壁画》中的胡人位于画面右方男乐队前排最里侧，既未持任何乐器，又非场上表演人员，是画面中比较特别的人物。《戏剧图像》认为，这一胡人与“竹竿子”类似苏思勖墓壁画中左右各有一个的打招呼者，是在配合做动作[29]。从苏思勖墓壁画来看，左右打招呼者皆注目于场上舞者，所作动作与舞者的场上表演有关。《唐墓壁画》中的“竹竿子”与胡人，面向不同的对象，承担不同的职责。“竹竿子”面向右侧乐队，其动作指向与乐队部分乐器停置有关。胡人位于舞者身后，单腿跪地，左手食指上翘，右手向前打招呼。由于他在男女两名舞者的身后，所以神情、动作根本无法与舞者相配合。这和苏思勖墓左右两边的“打招呼者”与舞者关系显然是不同的。从整个画面的安排上，可以看出胡人明显是在招呼“竹竿子”身体侧后的孩童上场。这一人员在以前相关的乐舞图像中未曾发现。我们曾指出，他“是在协助‘竹竿子’进行舞台调度，依其在戏剧中的作用，当属戏班中的后行脚色”[30]。凡此种种，说明《唐墓壁画》呈现的绝非一般的乐舞表演，而是一个布局相当完整、演职员分工明确、进程井然有序的戏剧表演场景。

从胡人和“竹竿子”各司其职、分工协作、引导孩童上场来看，孩童并非偶然的闯入者，而是整个表演中不可或缺的重要角色。《唐墓壁画》“选取的是《踏摇娘》经典情节中的代表性瞬间。此时是该剧戏剧冲突的高潮。殴斗之后，女子悲愤欲离，孩童的适时上场使剧情得以转化与接续，保证了戏剧的长度”[31]。《戏剧图像》只字未提孩童这个重要的戏剧角色，显然未能从全局把握《唐墓壁画》的表演场景。

其实，文献中多有唐代儿童参与戏剧活动的记载。唐诗中关于儿童与戏剧的诗歌最为著名者为李商隐的《骄儿诗》：“或谑张飞胡，或笑邓艾吃。豪鹰毛崱屴，猛马气佶傈。截得青筼筜，骑走恣唐突。忽复学参军，按声唤苍鹘。”[32]元稹《哭女樊四十韵》对儿童观剧也有生动的记录：“腾蹋游江舫，攀缘看乐棚。和蛮歌字拗，学妓舞腰轻。”[33]又如路德延《小儿诗》：“头依苍鹘裹，袖学柘枝揎……戏袍披按褥，劣帽戴靴毡。”[34]

出土文献与图像资料中亦多见唐代孩童与乐舞、百戏及演剧之关系。陕西蒲城县唐朝《代国长公主碑》生动记载了武则天时代宫廷中的儿童戏剧表演：

> 初则天太后御明堂宴。圣上年六岁，为楚王。舞长命□。□□年十二，为皇孙，作安公子。岐王年五岁，为卫王，弄兰陵王。兼为行主词曰：卫王入场，咒愿神圣神皇万岁，孙子成行。公主年四岁，与寿昌公主对舞西凉殿上。群臣咸呼万岁。[35]

敦煌壁画中有儿童乐舞的场面，这些乐舞场面虽与宗教相关，但大多取材于现实生活，是唐代儿童乐舞的真实反映。比如法华经变《火宅喻图》（图4），描绘在熊熊烈火包围的房子里孩子们

忘情歌舞的欢乐场面。前屋屋顶火焰缭绕，后屋四儿童，弹琵琶，打拍板，吹似箫的管乐，中右儿童似跪蹲舞蹈[36]。



图4 敦煌火宅童子乐舞

西安南郊唐墓三彩杂技俑中（图5），大力士头上顶有两组童子，每组三人。上部一组童子中，一童子直立于下面二童子肩上，身穿开裆裤，作撒尿状。童子下大力士双手作平衡状，双腿分开站立于底板上[37]。此物呈现了唐代儿童百戏表演的情形。张祜《大酺乐》："小儿一伎竿头绝，天下传呼万岁声。"[38]与此可相印证。传世文献与出土文物所记录的唐代孩童与戏剧的密切关系，构成了《唐墓壁画》中孩童角色出现的历史文化背景。

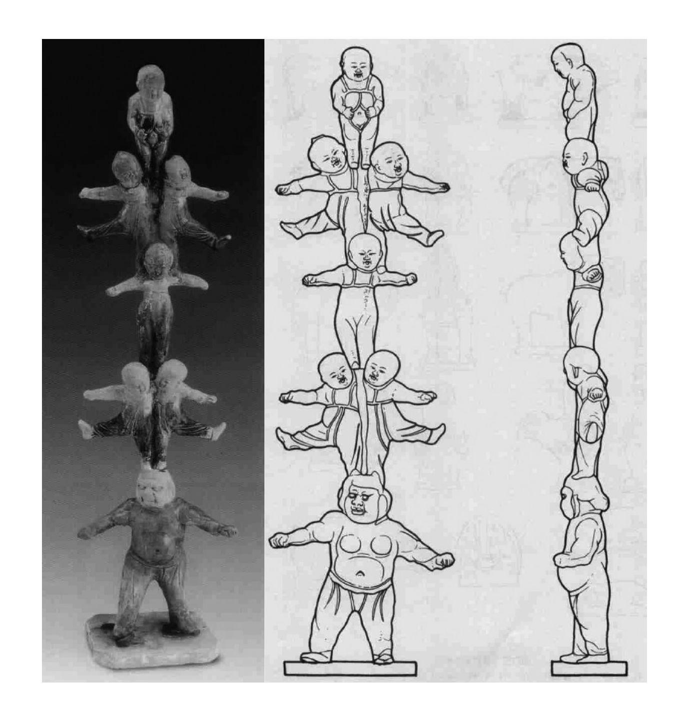


图5 西安南郊唐墓杂技俑（右为线图·正面与侧面）

由上可知，《唐墓壁画》中儿童参与戏剧演出的情况不是偶然发生的。胡人引导孩童上场，协助"竹竿子"对整个戏剧进程进行把控，显示了唐代戏班组成及其运作过程的一个片断。传世文献中，中国传统戏班组织的出现时间最早为宋代。吴自牧《梦粱录》卷二〇云："杂剧中末泥为长，每一场四人或五人……末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨。或添一人，名曰'装孤'。"[39]所谓"主张""分付"云云，包含对整个戏剧表演的安排、控制以及戏剧表演进程各个要素的调节。《唐墓壁画》所示戏班组织形式，是前所未闻的资料，它的发现对中国戏班史的研究具有重要意义，值得进一步深入探讨。

三、图像史学与戏剧图像研究的基本方法

文献包括图像和文字，是学术研究的重要依据。郑樵《通志·图谱略》说："古之学者为学有要，置图于左，置书于右，索象于图，索理于书，故人亦易为学，学亦易为功，举而措之，如执左契。"[40]图像作为传播手段，在历史上一直发挥着文字不可替代的重要作用。近代以来，中外学者以图像为切入点进行艺术史探索，已经蔚为风气，形成专门之学。

图像史学以图像为主要资料对历史进行研究，通过对图像的解释，阐明其蕴含的意义。利用各种资料对图像所呈现的内容进行合理解释，是学者面临的主要问题。《戏剧图像》认为，对图像进行研究时，"要内、外证据相结合，内证方面为以图证图，借助现存的具有直接相似性的同类图画作为类推依据；外证方面以文证图，综合分析传世文献记载以与图像之间建立合理的逻辑关系"[41]。《戏剧图像》所述的这种研究方法颇有不合乎逻辑之处，已成学界共识的原则

在该文中也没有得到很好的体现。

无论图像资料还是文字资料，文本本身诸意义要素及其之间的逻辑关系才是构成内证的要件。范氏所言，以“现存的具有直接相似性的同类图画作为类推依据”和“以文证图，综合分析传世文献记载以与图像之间建立合理的逻辑关系”，实际上都属于利用“外证”之列。

《戏剧图像》未能搞清内证与外证的区别，以致将所谓“莫高窟初唐第220窟”作为《唐墓壁画》系“胡旋舞图”的“明证”。该图与《唐墓壁画》并无直接关系，如何能列为“内证”？且正如前文引专家所论，此图呈现之乐舞场面并无题榜及其他可靠证据认定为胡旋舞。以此图否定《唐墓壁画》所呈现为戏剧演出，有无的放矢之嫌。《戏剧图像》中的类似失误还体现在其所举苏思勖墓壁画的解说方面。范氏在文章中认为，“苏思勖墓的表演与韩休墓壁画构成了一种非常密切的同类关系”[42]，故将之作为“内证”列出。《戏剧图像》既认为《唐墓壁画》为胡旋舞，且承认苏思勖墓壁画为“胡腾舞”，试问，两类不同性质舞蹈的表演场面，如何能够构成“密切的同类关系”？

利用传世文献判定图像性质是图像史学的基本研究路径。《戏剧图像》说：“鉴于《唐墓壁画》胡旋舞的内证足以解决其定性问题，传世文献的参考价值在定性方面要大大降低。”[43]范氏的这一说法明显低估了传世文献在图像研究中的重要作用。利用文献阐释文物，是传统考古学与现代图像学的主要研究方法。若非以《说文》为桥梁，顺利展开甲骨文、金文研究是不能想象的。不依托传世文献，新出简帛文献的研究也将难以进行。图像研究也是如此。正如南开大学历史学院王以欣教授所说，在使用图像史料时，不能忽视文献史料的主体作用[44]。

有关《踏摇娘》的记载见之于多种文献，这些文献的记载在细节上互有异同。那么，如何根据文献来辨识图像内容呢？考订《唐墓壁画》时，首先需要勾勒出文献中有关《踏摇娘》记载的核心情节 醉酒丈夫殴打美貌妻子，从而构成家庭悲剧。从场上演出者的站位关系、表演情态、服饰及道具等方面来看，《唐墓壁画》的主要意义要素及其构成关系与文献记载相符，据此判定《唐墓壁画》的性质是合乎逻辑的。

图像作为比文献记载更为直接的实物证据，能够提供文献记载中缺失的信息。如何判断图像的内容，往往要依靠研究者的学术直觉。研究者在长时期的图像和文献的浸润下，丰富的研究经历形成对同类图像辨识的学术敏感和直觉。《文艺研究》2009年第11期所刊陕西韩城宋墓杂剧图研究的一组文章，是中国古代戏剧研究的重要突破。几位作者对该图像内容和性质做出的学术判断，就建立在这一基础之上。从方法论的角度来说，这一研究的意义不限于宋代戏剧，同时也是释读《唐墓壁画》的重要基础。

综上所述，《戏剧图像》对《唐墓壁画》的解读无论是在理论上还是实践中都存在根本性的舛错和误解，其否定《唐墓壁画》呈现的是唐代歌舞剧《踏摇娘》表演场景的说法是完全不能成立的。当然，《唐墓壁画演剧图与〈踏摇娘〉的戏剧表演艺术》一文对《唐墓壁画》的研究也还有不十分到位之处。文章对壁画所显示的戏班各要素的阐释显得有点简略，对其与唐代其他戏剧形态的关联亦未能展开讨论。由于这幅图像的内容极为丰富，《踏摇娘》乃至唐代戏剧研究存在的问题又很多，一篇文章不可能完全解决这些重要的学术疑难，相关内容我们将另外撰文予以阐述。

① 刘念兹：《戏曲文物丛考》，中国戏剧出版社1986年版。车文明：《二十世纪戏曲文物的发现与曲学研究》，文化艺术出版社2001年版。廖奔：《戏曲文物发覆》，厦门大学出版社2003年版。黄竹三、延保全：《中国戏曲文物通论》，山西教育出版社2010年版。康保成、孙秉君：《陕西韩城宋墓壁画考释》，延保全：《宋杂剧演出的文物新证——陕西韩城北宋墓杂剧壁画考论》，姚小鸥：《韩城宋墓壁画杂剧图与宋金杂剧“外色”考》，皆载《文艺研

究》2009年第11期。

②㉚㉛ 姚小鸥、孟祥笑：《唐墓壁画演剧图与〈踏摇娘〉的戏剧表演艺术》，载《文艺研究》2016年第1期。

③⑤⑨ 杜佑：《通典》，中华书局1988年版，第3724页，第1页，第3723—3724页。

④⑥⑧⑩⑪⑱㉔㉙㊶㊷㊸ 范春义：《戏剧图像的价值及判定方法》，载《文艺研究》2017年第1期。

⑦ 参见王毓红、冯少波《胡旋之义世莫知：胡旋舞在中国1500年被误解的历史命运解析》，载《西夏研究》2015年第2期。

⑫ 参见翟晓兰《舞筵与胡腾·胡旋·柘枝舞关系之初探》，载《文博》2010年第3期。

⑬⑮㉜㉝㉞㊳ 彭定求等编《全唐诗》，中华书局1960年版，第2057页，第2125—2126页，第6244—6245页，第4514页，第8255页，第5838页。

⑭ 陕西考古所唐墓工作组：《西安东郊唐苏思勖墓清理简报》，载《考古》1960年第1期。

⑯ 徐时仪：《"锦筵"、"舞筵"、"綩綖"考》，载《文学遗产》2006年第3期。

⑰ 毛颖：《唐鎏金婴戏图小银瓶图像探析》，载《南方文物》1995年第4期。

⑲ 王国维：《戏曲考原》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第163页。

⑳ 姚华：《说戏剧》，陈多、叶长海选注《中国历代剧论选注》，湖南文艺出版社1987年版，第508—510页。

㉑ 任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社2006年版，第293页。

㉒ 毛小雨：《东方戏剧学的开山之作——〈舞论〉研究》，载《河南大学学报》2012年第5期。

㉓ 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译，商务印书馆1996年版，第27—28页。

㉕ 参见黄竹三、延保全《中国戏曲文物通论》，第72页。

㉖ 参见元鹏飞、李宝宗《宋代戏剧形态发展的重大新物证——北宋宣和二年杂剧做场图探论》，载《中华戏曲》第51辑，文化艺术出版社2015年版。

㉗ 孙机：《唐李寿石椁线刻〈侍女图〉、〈乐舞图〉散记（上）》，载《文物》1996年第5期。

㉘ 山西博物院编著《山西朔州水泉梁北齐墓葬壁画修复报告》，科学出版社2014年版，第9页。

㉟ 董诰等编《全唐文》卷二七九，中华书局1983年版，第2826页。

㊱ 王克芬：《天上人间舞蹁跹》，上海人民出版社2007年版，第129页。

㊲ 西安市文物保护考古所：《西安南郊唐墓（M31）发掘简报》，载《文物》2004年第1期。

㊴ 吴自牧：《梦粱录》，孟元老等《东京梦华录（外四种）》，古典文学出版社1956年版，第308—309页。

㊵ 郑樵：《通志二十略》，中华书局1995年版，第1825页。

㊹ 张杰：《图像史料推动史学叙事模式变革》，载《中国社会科学报》2017年7月12日。

（作者单位　信阳师范学院传媒学院）

责任编辑　知非